زمن المسرح و التجريب
دراسة فى مآلات الإنسان والنص

د. اليسع حسن احمد
أستاذ مشارك
جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا

مقدمة

البحث معني فى المقام الأول بطرفين اساسيين هما الأنسان والنص .الإنسان منتجاً وقارئاً والنص ساكناً وفى حال صيرورة وسيرورة ايضاً.فالإنسان هنا بإفتراض هذه الدراسة . ينتج ويفهم النص ويفسره . يناقشه ويحاوره . يقبل ويرفض . يعرف كيف يصغى ومتى يسائل الأجوبة . فالقارئ وهو " الإنسان"طرف متغير وفى حال تجدد مستمر أو على الأقل فى مجتمع متغير غير معزول من فضاءات النص والمجتمع فى أن .وفى هذا التحول تعيش " المسرحية " النص المشغول بموجب قوانين الزمان والمكان – التاريخ والجغرافيا – وبالتالى كل من طرفي القراءة . فى حال تغير دائم زماناً ومكاناً (تعيش تاريخيتها – تعبيرها الإجتماعي والثقافي تتحول بتحول مفاهيم الثقافة وقيمها .... يدخل النص فى القراءة فيصير منتجاً تمارس المعرفة نشاطها عليه) (١) فالقارئ لايقف عند مهمة التفسير التقليدي الذى يؤدى بدوره للثنائية بينه وبين النص. أي يصبح القارئ عنصراً خارجاً عن النص. ولكنه بالمشاركة فى صنع المعنى . يتحول التركيز فى موضوع النص الى سلوك القراءة (أغلب الظن أن فكرة أرسطو حول الأثر الناتج فى عملية التلقي للنص المسرحي كانت من الأسس التى عول عليها رواد نظرية الإستقبال فى حديثهم عن مهمة القارئ ومشاركته فى صنع المعنى وفى رؤيتهم لمعنى التفاعل بين النص وجمهوره)(٢) وهناك ارتباط وثيق بين الفكرة المحركة وهنا قد تكون النص وبين هيكلة وبناء العرض وبين جمهورة حتى يؤدى النتيجة المطلوبة فإمرأة العزيز فى قصة سيدنا يوسف" عليه السلام" ربطت بين أشواق النسوة وفطرة الغريزة الراكزة علة حب الجميل من الرجال وبين فكرتها المحركة للنص وبين دقة العرض وانضباط زمنه ودقة اختيار " حتى الأكسسوار" ويمكن القول على أنه عرض مشهدى " مسرحي " يلعب بدقة متناهية على سلطتى الزمان والمكان فأمر مثل أخرج عليهن يدل على الإستعراض والتجلي والظهور للتأكيد فكانت

الدعوة للعرض – المكان وطريقة الجلوس ومكانه ومن ثم العرض { وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (٣٠) فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ (٣١) } (سورة يوسف ٣٠ - ٣١)ولعل القراءة والتأويل ذهب اليها القرآن الكريم كنص مقدس كامل وبين تلقى الإنسان وقراءته فكان الفقه والتأويل والترتيل يقول تعالىوَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلاً (ال قان : فر٣٢)

وهذا يدل على أن ترتيل القرآن جزء من القرآن نفسه. بمعني أن مفعول الخطاب القرآني في التأثير على السامعين لا يرجع إلي معانيه وحدها بل يرجع أيضا إلي طريقة قراءته. إذاً الترتيل ليس ظاهرة فقط . بل معرفة أين

يتمفصل الكلام . أى بمعنى بمعرفة إيقاع النص ومونتاجه وكيف يُقطّع إلى مشاهد ولقطات وجمل . معاني . ودلالات .

فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ (القيامة : ١٨)

اتبع أى بمعنى تابع . شاهد . وأدخل فى أحداثه وأفعاله داخل القراءة (تصوراته)

هنا أمر والقراءة وطريقة الأداء فيها من الله كما القرآن نفسه منزل من الله فمتعه التاثير تقودنا إلي الإيمان.

(ولعل هذا الجانب يعطي للفظ "القرآن" معناه الاصطلاحي الذي يجعل منه اسم علم وبالتالي يفصله بمجرد القراءة كمصدر لفعل قرأ).(٣)

وبذا يصبح التكامل بين الدين المطلق والتدين المتغير والمتجدد- حواروجدل النص والفعل على الكسب من النص . صراع الزمن والمكان - فخلف الخطاب القرآني بهذا الحوار الحميم بين المقروء والقارئ صفة الديمومة فلايخلق من كثرة الرد كما جاء فى الحديث الشريف . فتكون حياة القارئ " المؤمن " مرتبطة بحراك الزمن " الشمس " و " الكون " مكاناً للقراءة وكلها سخرها الخالق للإنسان فيجدد فعله ليسخرها وان استجاب للساند سخرته ويكون الخسران .

ويمكن القول وفقاً لهذه المفاهيم أن إنتاج الفعل " المسرحي / الثقافي" لايعنى كتابة النصوص . تحبيرها ونقلها وحفظها . بل يعنى قراءتها مساءلتها وابداعها فى زمنها الإجتماعى فكل آى القرآن الكريم لم تذهب للحفظ بل أمرت بالتدبر والتأمل والتفكر والعقلنة والتأمل والعلمنة (عن أبي أمامة الباهلي قال: ذكر لرسول الله صلى الله عليه وسلم رجلان أحدهما عابد والآخر عالم فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" .....فضل العالم على العابد كفضلي على أدناكم)(٤)

فالمجتمع وبالتالى المسرح لايمكن أن يتطور ويحيا ويسهم فى صياغة الحياة إلا بتوفر الحرية . الحرية الحقيقية حرية التمرد على سلطة النص وقهريته وواعظيته وحرية إعمال العقل وقراءة الفعل وإنتاجه. فالفكر يموت ويفقد " ديناميكيته " حين يفقد المنطق قلقله وحواره وجدله . يموت النص " المسرح" عندما ترتد الدوائر الى مركزها لا لتغذيته ولكنها " لتتكوم " وتهمد معه وفيه .فهناك عوامل عدة تؤثر فى تفكيك النص والقدرة على قراءتهوتأتى حداثية الفعل وتجدده ومواكبته من ضمنها (حداثة المعلومات وأهميتها وقيمتها الإنفعالية)(٥)أي ارتباطها " بجينات " معرفة وتماثل عند القارئ . العلاقة الثقافية بين النص والقارئ أو المدركات الجمالية والقيمية كالتى بنت علها " زليخا" إمرأة العزيز

يصبح موت المسرح محققاً عندما يستمر فى قبول الثقافي القائم وصاحب السطوة – الثقافى الممسك " بهراوة " المنبر والتخويف وتهديد الوعظ يموت حين يسكت حق القراءة فى السؤال وهذا ما نعيشه .

زمن النص المسرحي ورحلة التجريب.

منذ أن خرج الإغريقي ثيسبيس بعربة تجرها الخيول . قاصداً المسرح وعمداً . كانت الرحلة . هي مواقيت الخروج للآخر. عندها وقف أول ممثل وبلغة الجسد يغني للفعل الإنساني ديالوجاً حميماً . فارتحل الناس من المونولوج بذاتيته إلي فضاء الحوار وأسئلة الوجود.فارتبط الأنا والآخر بمقياس المدنية وحضارتها.

ساعتها كان المسرح يسرج خيول رحلته. من على منصات تخوم الرغبة العنيدة. كما سماها الراحل عمر الطيب الدوش الشاعر والمسرحي السوداني المعروف. يسعى للحوار مع آخرين لهم ذات الإبداع ونفس الرغبة. ليتفاعل جدل الفعل مع جدل المكان في المواقيت نفسها بتفاعلها الآني والمباشر وكان قدر الأكاديميين . أن يمضوا بالفكرة إلي مظانها الأولي الغرب الأرسطي . المهيمن عالمياً وسياسياً وحضارياً. وها نحن نفعل : أستجابة لأسئلة عدة . خاصة عن دور المسرح في الحراك المجتمعي .

فالمجتمع المدني الغربي جاء كمحصلة لجملة الثورات علي الأصعدة الوطنية والاجتماعية والمعرفية . جاءت بالانتخاب والميلاد الطبيعي . وليس بولادة قيصرية قهرية تجبر المجتمع إلي فكرة مقدس متوهم - والمجتمع المدني ومن ثم العقل الحر القادر علي الحراك من الساكن نحو المتغير هو المعني بالتجريب . إذاً التجريب تراكم ثقافي معرفي قبل أن يكون تمرداً يقفز في الفراغ هارباً من الأسئلة والمرتكز.

فالغرب الحديث قام علي أنقاض نظرية الحق الإلهي للملوك. وهذه النظرية كما هو معروف بداهة عنها تقوم علي أن السلطان هو ممثل الله في إدارة مملكته – وبذلك يصبح العرش والكرسي هو عرش الله. بعدها تكتسب السلطة بطشها وجبروتها وقدسيتها وأبوتها .

والعلامة الفارقة في رحلة العقل نحو تجريبيته هو القديس توماس الأكويني - والذي نادي بأن تنزل الحقيقة إلي الأرض وباستطاعة العقل أن يصبح مصدراً للمعرفة . ومن جان جاك روسو وجون لوك (٢٣)والخطورة التي يجب أن نتواطأ جميعاً علي تفاديها هو أين نحن في عالمنا من مفاهيم التجريب . هل هي قضية محورية أم أنفلات شباب سرعان مايثوبوا لرشدهم .

ومارشال برمان يضعنا في السجن الإنكفائي فهو يري جهوية التجريب – أي أوربيته الخالصة – بحيث يصبح الغرب هو موضوع للسيسيلوجيا – أي التاريخ الحي – وما عداه لايساوي سوي ثقافة مكتوبة كالهند والصين وبلاد الإسلام فيكون موضوعاً للإستشراق أو ثقافة شفاهية فيكون موضوعاً للأنثروبولوجيا . والتي مع الإستشراق تشكل التاريخ الميت – التراث – وهذه المفاهيم هي التي خلقت ازدواجاً خطيراً نعاني منه كلنا – مابين فعل أكاديمي مزيف في كثير من جوانبه وبين ثقافة ننتمي إليها تنسج خيوطها حول أيادي وخاصرة عقلنا الباطن والواعي حتى. .

فقد ورد في كتاب السودان الإنجليزي المصري للسير هارلد ماكمايكل. وصف سيئ للمثقف السوداني وينسحب وصفه للعربي عموماً متهماً أياه بالقصور في الفهم والمبالغة في الوهم وغرور يدفع بصاحبه إلي أسوأ النتائج. ويمضي ماكمايكل في القول (بالرغم أن تعلم اللغة الإنجليزية فتح أمام المتعلمين أفاق واسعة ومنوعة من الآداب. الا أن تلك الآراء والأفكار لم تهضم وقد انعدمت ملكة النقد. التي تشذب الأفكار وتحفظ التوازن وذلك بفقدان الدراسة التاريخية والأسس الثقافية التي تساعد على تقديم النزوع للتعميم وسوء الظن في نيات الآخرين

هذا الجيل يشعر بقلق فكري. يستمد الوحي من النهضات المعاصرة. وهي نزعة فكرية في أسوا حالاتها نوع من الحسد وفي أحسن أوضاعها شعور بالطموح البالغ من الخيال. والشباب يتصور نفسه في حلم أخاذ. عضواً وزعيماً مرتقباً لمجتمع مستنير. وما هو في الواقع غير موظف صغير بمرتب بسيط ولد في وسط اجتماعي بدائي يحتقره ومقيد في حياته المنزلية بأغلال عادات عقيمة وشاعر في غرارة نفسه أن ثقافته قشور وأحلام صحوة أوهام. وليخفف على نفسه شعوره بالتبعية يلجأ إلي اختراع خرافة عن ماضي وطني مجيد. ويري في نفسه بطل بعث أكثر عظمة. ولكنه لا يستطيع أن يفصل مصلحة البلاد عن منافعة الشخصية المباشرة)(٢٤).

ويحمل هذا الرأي رغم قساوته الكثير من المنطق فى تماسنا وعلاقتنا بالمجتمع الدرامى أو الغرب الحضارى. فنمارس التجريب على مستوى قشوره ونعارضه على مستوى سلوكنا الثقافي. فالآخر عندنا خاطئ أو مارق. والرأي مقدس. والنص ينحو نحو الإلوهية. وهكذا... وهذا الأمر الخطير من وجهة نظرالدارس الخاصة يتطلب جهوداً فكرية مضنية وقاسية نتنازل ونتفق علها ولتكن من الآن بداية جادة نحو السفر المضني إلى مشارع العقل ودروبه. وهي أيضاً دعوة من أن يكون للتجريب موقعاً تأصيلياً من رحلتنا الدائمة نحو المسرح.

المسرح قدسية النص وتمرد القراءة تمثل الدراما " المسرح "بعداً ثقافياً واجتماعيا وفكرياً للإنسان. منذ تشكل بدايات وعيه وبذوره الأولي وبحثه عن المأكل والمشرب والأمن. وعن طريق المسرح. لغة الجسد الأولي. بعد الرقص

بفطرته الأولي. بدأ الإنسان يتحسس صراعه مع الآخرين كقوي الطبيعة من حوله شهادة محسوسة أو غيبا مؤثرا. فكانت الدراما (٦) تعبيراً طبيعياً وموضوعياً عن حركته في الكون. في فرحه وألمه وآماله وعباداته .

والدراما كمفهوم ارتبطت منذ عهدها الإغريقي بوجود الإنسان نفسه وحركته ووعيه،والدراما كعلم ارتبطت بالفيلسوف الإغريقي أرسطو حتى نسبت إليه. خاصة المسرحية بملامحها المتعارف عليها حالياً (الدراما الأرسطية) ولقرون طويلة لم تخرج الدراما من عباءة تلك النظرية وإن عبرت بها الشعوب والأمم عن ثقافتها وأفكارها المختلفة. وظلت في بنائها تستجيب لشروط وقواعد تلك النظرية. والدراما بتاريخها الإغريقي هي ثمرة حضارة تمثل درجة من ا لرقي سمح ببروز الوعي الذي يميزها عن الجوانب الحياتية الأخرى من العوالم التي يوجد ويتحرك فيها الإنسان وهذا الوعي أدي (إلي اقتطاع الدراما من الحياة غير الواقعية لتصبح نصاً موازياً ومتقاطعاً مع الحياة وتعرض في إطار يعرف- في البدء بالمسرح THEATRE بالإضافة للجمهور ويلاحظ إنها من تكويناتها الأولي اتخذت طابع التوجيه. الإرشاد. التعليم. معلم. منصة. مسرح مؤدي وإرسال رسالة بصرية عبر حيز زماني ومكاني- إلي متلقي- جمهور. سلبي أو متفاعل ولأن النص في البدء مقدس كان لابد أن يتفاعل الجمهور) (٧).

وأيضا اكتسبت أهميتها وهي تلازم الإنسان في حراكه الكوني. في إنها (تقوم على الحدث الذي يتم خلقه عن طريق الحوار. في زمن معين لا يزيد في الغالب عن بضع ساعات فعنصر الزمن يحتم على الكاتب أن يعالج الماضي والمستقبل بطريقته الخاصة. وأن يجعل الأزمنة جميعها تصب في الزمن الحاضر. وتتجسد في سلوك الشخصيات أثناء فترة العرض. وذلك عن طريق تصارع إرادتها. وتصارع الشخصية الواحدة داخل نفسها) (٨).

إذاً الدراما حدث "فعل" يقوم على الصراع الذي يؤدي إلي نتيجة. بواسطة أناس. ويتم تقديمه لآخرين لتحقيق غرض معين (٩) . وهذا التعريف يشير بوضوح إلي أن الدراما وليدة حركة الإنسان داخل محيطه الاجتماعي وصراعه الدائم من أجل خلق حياة أفضل. فإنه (لا يمكن أن يوجد فن في انفصال عن الحياة- أو حياة إنسانية دون فن. أن منبع الفن وأساسه هو نزعة الإنسان إلي تمثل تجربته الحياتية. واستنباط مفهومها ودلالاته الدرامي).(١٠) وتثبيت هذا الاستنباط وتوصيله إلي آخرين عن طريق استعادة التجربة استعادة حركية. كما يحدث في مجال الإبداع الدرامي .

وتذهب د. صليحة إلي أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يؤثر ويتأثر و يفعل ويتأمل فعله. وهي مفارقة وجود الإنسان داخل التجربة وخارجها في آن واحد. وبالتالي يصبح مفهوم التجربة المستعادة- الدرامية- هو في حقيقة الأمر حصيلة جدل بين لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة ولحظة ماضية في حضورها المستعاد.

ومن هذه النزعة الإنسانية الجوهرية ولدت الدراما وتطورت. لتحمل بقصد أو بغير قصد تلك النزعة. فهي فن ينأى عن الفردية ويحقق وجوده واستمراره من داخل الجماعة نفسها.

وهي –الدراما- صراع قائم ومستمر وتنتج مستقبلها بحراكها الآني. هي الفن الأقدر والأصلح للاستجابة للتطور الإنساني وتعقيدات وتشكلات حياته المادية والقيمية. إذ أنها تعتمد على نسق من العلاقات بأسئلتها الوجودية – المتوترة. بين شاهد وغائب ماض وحاضر. وعي ولا وعي. واقع وخيال. نسبي ومطلق. وجماعة من المنتجين والقائمين على صناعة الدراما. وبين متلقين لذلك الخطاب. وبين مفاهيم جديدة تتفق أو تتغاير معه. ويستمر هذا الجدل بتقديم تجارب تنتخب من تراكمها وعياً متجدداً. يسهم كذلك وبفعالية في الوجود الإنساني نفسه. (لذلك عرف العلماء الدراما بأنها صراع أرادات) (١١).

والملاحظ أن مجمل التعريف الوارد للدراما ظل يتمحور حول تعريف أرسطو لها والتي تقتصر على نوع واحد فقط هو التراجيديا (بأنها محاكاة لفعل جاد. كامل. ذي حجم معين في لغة منمقة. تختلف طبيعتها باختلاف أجزاء (المسرحية) وتتم بواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد. بحيث تؤدي إلي تطهير النفس عن طريق

الخوف والشفقة. بإثارتها لمثل هذا الانفعالات) (١٢). من السرد لما سبق يمكن التاكيد أن الهيمنة على فعل المسرح وفعل المشاهدة ولدت مع المسرح ولكن بقوة وقهر وسطوة من جانب المنتج ومع ذلك كان للقارئ قوله دائما في الإمساك بمقود واتجاه السيطرة والقول.

الزمن ومنهج المسرح حجر الزاوية زمن المسرح ومنهجه يتمثل في الفيلسوف الإغريقي أرسطو طاليس فبقدر أكاديمي ما . جعل من الأغارقة نقطة الإنطلاق للمسرح المنهجي " المسرح العلمي" وليس في ظننا لسبق حضارتهم على حضارات أخري . ولكن لأسباب موضوعية أخرى جعلت جل معاهد وأكاديميات وكليات العالم تبدأ بأرسطو وما تواطأ عليه بالكلاسيكية وقواعدها ومنطلقها. وهي بالطبع لم يبدأ بها زمن المسرح .فتمثل التجربة واستعادتها بدأت مع الميل الفطري للإنسان وصراعه مع الوجود من أجل الهيمنة والإستمرارية . ولكنه زمن المنهج والهيمنة " الآيدلوجية "على الفعل المسرحي . كيف ولماذا . فعل . بناء –عرض –جمهور الكل يصطف من أجل غاية واحدة مرسومة ومحددة سلفاً بدقة وامتثال.

فالموضوع أو المضمون " العنصر الضروري العام "هو المؤدى الى حدوث الأثر الإنفعالي الأخلاقي " التطهير CATHARSIS"في صورته الكلية المشاهدة .

ينتزل حدوث أو تحقيق الأثر الإنفعالي الأخلاقي " التطهير"على الحالة المشاهدة من خلال كيفية العرض الملائمة" العنصر العرضي"بما يمليه واقع تلك المشاهدة .

(إن الهدف النهائي كما يبدو للقواعد الأرسطية هو أن يجعل الدراما " التراجيديا – المسرح"علماً فينحو مايفرض قانون الجاذبية – الأمتثال نفسه- على كل المتلقين بمدى مايكون العمل الدرامي " المسرحي "ملتزماً بالقواعد المحققة لذلك)(١٣) وهذه بداية السيطرة على فعل المسرح واقتياده ليتسق مع هدف الحياة العقدية وضابطها الفام " الفضيلة "وفي العلاقة مابين " الميتافيزيقا – الغيب- الميثلوجيا – الأسطورة " المنظمة للعالم وبين إمتثال الإنسان – الفعل – المسرح . من جهة أخرى فالتطهير غاية المأساة القانون الذي يستجيب له الفعل المسرحي – وفعل المشاهدة .في آن واحد . ويرى الدارس أن هذه الهيمنة تواصلت بشروط الإملاء على الجمهور في أن يكون للفن " المسرح " قوله وخطابه الذى يفارق البراءة للقصد وتعمد القراءة . وتدريجياً وتبعاً للحراك الكوني وتطور المجتمعات وتراكم الأفكار واهتزاز كثير من المسلمات. خرجت الدراما من عباءة المقدس إلي اليومي. بماديته وصراعه. وبدأت تمثل التأسيس لفن الجدل وحوار الأفكار والمقارعة بحجة العقل المجرد. ومن ثم التطور الكبير على يد يوربيدس(١٤). صاحب المحاولات الجريئة والثائرة والمتمردة ولنتخذ معه الدراما لنفسها خطاً محايداً للمقدس الساند. لا سيما وأن عصر يوربيدس شهد ثورة فكرية على يد السفسطائيين.(١٥). ونرى أن جهود الاغريقي ثيسبيس(١٦) تعتبر واحدة من التغيرات الكبرى في مسيرة المفاهيم الدرامية عموماً. لتشكل ولأزمان متطاولة خطاً موازياً للواقع يتقاطع ويتوازى معه ويستمر تطور الدراما واستجابتها للمتغير اليومي وتظهر في قوالب ومدارس متعددة كما في عصر النهضة عند شكسبير وحديثاً أبسن. تشيخوف وميللر.. الخ وانقلابا في المفاهيم كما عند بريشت. ترهن وتسهم في التحولات الفلسفية والاجتماعية والفكرية ليتمظهر في مدارسها المتعددة وانماطها البائنة كل سمات الصراع البشري والتحولات الاجتماعية لتصبح عنواناً دائماً ومتجدداً لعصرها. ويمكن لأي دارس للدراما أن يبصر عصر كتابتها. ويمثل الإنسان محور تلك التحولات . مثلاً تمثل دراما العبث واللامنتمي مثالاً ونموذجاً لإنسان ما بعد الحروب الكونية. ودراما الحداثة وما بعد الحداثة وموت المخرج مظهراً من مظاهر عصر ما بعد الصناعي وعصر تقنية الاتصالات.

والمحطة التى لايمكن للدارس تجاوزها . الحفر العميق ليوجينا باربا وماقدمه من أفكار حول الزمن جعلت من فكرة التجريب في المسرح ترتبط لحد بعيد بفكرة الزمن . الزمن الداخلي للنص المسرحي . وزمن تجريبيته .

والمحاولة الفارقة الأخرى من وجهة نظر الدارس وبعد مسيرة طويلة للمسرح وأزمانه. كانت المحطة الفارقة للماركسية " ونبيها " بريشت في مغايرة فعلية للبدف الساند اليمينة – الفضيلة – الإمتثال . أخلاقية الخطاب . وذلك بالحفر الجرئ في علاقات الإنسان وشروط الحياة وتشابكها على مستوى الوجود وماوراء الوجود لتكن كما هو معروف صراع الطبقات ومرجعية العمل المادى المحسوس هى المحددة للفكر والفعل لا إملاءات من خارج صيرورة وسيرورة الإنسان وكدحة وعلاقات الإنتاج في ذلك الفعل .ولكن إرتباط برشت بالفكر الماركسي أوان عنفوانه جعل من فعل القراءة مكبلاً بقيود " الأيدلوجيا " ولم تكن له الحرية لأخذ مسافة بين القيمة والجمال للنص فأهمل الشكل لحساب المضمون ممخلق الكثير من التعثر أمام منهج برشت الملحمى.ولعل هذا الفشتبالك المعقد بين موقع وزمن النص – المسرح – وزمن القراءة مازال قائما في أيهما يحرك الأخر وحاول من قبل قارئ جمالى كعبد القاهر الجرجانى أن يربط بين قيمة وأخلاقية النص وخيوط إلتقائها ببنية وبيئة القارى لتكتمل الدائرة لقيمة الخطاب ومنجزه (إذا عبر عن الشئ بالفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة . حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة اللغوية . ولكن تحصل اللذة إذا أتاك المعنى ممثلاً فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمة في طلبه . وما كان منه ألطف كان إقتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر .... ومن المركوز في الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له أو الإشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله احلى وبالميزة أولى فكان موقعه في النفس أجل والطف) (١٧).

ولعلها تربط في الذات عند هيجل (على أنها تطور إجتماعي لا نشاط روحي يستند على سيطرة الإنسان على الطبيعة . تاريخ الإنسان هو تاريخ التطور وهو تاريخ الإغتراب . وقوانين العمل هى لإشباع حاجات خارجية . إنه ليس عمله بل عمل سواه. فهو إذاً لاينتمى لذاته بل لسواه.)(١٨) فالمسرح ووفقاً لهذا التصور ليس هرمياً أو دائرياً. بل تصاعدياً فالصراع يبنى على التضاد وليس التناقض. فهو إذاً يؤدى إلى مرحلة مغايرة تماماً وفق حتميات الصراع . ويستمر تغيير العوالم والأفعال حتى مرحلة الإشباع وانتهاء الصراع "(١٩) وبالتالى نهاية المسرح بانتهاء التضاد وعندها يتوقف زمنه وتلك الورطة الفكرية القاصمة التى مضى اليها الفكر الإشتراكى .

واكتسبت الدراما منذ ذلك الحين خطورتها على مر التاريخ كواحدة من القضايا الهامة التي تهتم بها الدول لخلق الصورة الذهنية المثلي والمهيمنة حضارياً وفكرياً. وخير مثال لذلك في حاضرنا المعاش ما تمثله هوليوود للولايات المتحدة ومدينة الإنتاج الإعلامي لمصروبوليوود للهند على سبيل المثال. من أهمية قصوى وبعد استراتيجي .

تستهدف الإنسان في محيطه الاجتماعي والفكري وتؤثر في تفكيره ونمو علاقاته. وبالتالي يمارس فعله في التغيير. لتبقي الدراما بعد ذلك واحدة من وسائل التحولات الهامة.

(فالدراما لها القدرة في أن تميز بين الوجود المادي والوجود الاجتماعي. فالوجود المادي يشير إلي الموجودات الطبيعية والمنتجة. في حين الوجود الاجتماعي يشير إلي دخول هذه الموجودات المادية في علاقات هي من جهة علاقات الناس فيما بينهم. هذه العلاقات متداخلة ومتقاطعة مع العلاقات الأولي (العلاقة بالموجودات) وعليه يمكن القول أن لا وجود لهذه الموجودات المادية في حالة صفاء. لأن لا وجود لها خارج الاجتماعي- التاريخي أي خارج العلاقات والتحول. إلا في فكرٍ بجوهرها) (٢٠).

في البدء كان المسرح كان ضرورة لاستمرار فعل الحياة . تقنياً وجمالياًوهو نزعة فطرية عند الإنسان لتمثل تجربته واستعادتها ومساءلتها وتمليكها للآخرين واستنباط مفاهيمها ودلالتها القيمية فهو فعل لايكتمل إلا بوجود الآخر .

والإستعادة والتجربة والتمثل يتم بعد القراءة بوقت كاف فتخرج من سياق الواقع وقدريته وصدفيته أحياناً الى رحاب الفن وهذه نقطة تحول كبرى في عروج النص ورحلته الازلية لحياته الخاصة والمتجددة دوماً . وبالتالى رسم

قوانين ونظريات لهذه التجربة الخطيرة في كيفية أن يكون الإنسان عنصراً من عناصر التجربة ومشاهداً لنفسه وقارناً لفعله وهذا في حقيقة الأمر (لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة ولحظة ماضية في حضورها المستعاد)(٢١)

وجدل التجربة هذا هو الذي يعطي للمسرح حيويته واستمراره . جدل الخلق وجل المشاهدة وسلطة وشروط الزمان والمكان والحال واضفاؤهما على هذا الفعل .الزمان والمكان الحالي.

إذأيمكن وبكثير من الثقة أن نخرج بالمسرح من أصوله التاريخية إلى طبيعة ومنطق المعرفة الإنسانية .فهو ليس بزلازل ولابراكين وفيضانات طبيعية وحروب لنؤرخ لها بزمان ومكان محددين ولكنه فعل لازم الإنسان وصراعه الكوني والأزلي في بحثه الدؤوب عن الوعي والمعرفة . ورحلة مضنية ومعقدة ومتجددة للسيطرة علة أسئلة الوجود .... وبالتالي تاريخ المسرح هو تاريخ المعرفة .

فالنظرية هي محاولات مستميتة للهيمنة العقائدية والأيدلوجية على كبح جموح النص واضفاء القدسية على بعض صوره وتشبيها باعتبارها الأصل . ومن وجه نظر الدارس أن التكلس الفني والعقدي الذي توسم به النص العربي والإسلامي هو المحاولة المستميتة لصبغ تجليات الكسب البشري (التدين) ولبوسها صفة المقدس باعتبارها الدين وتوقفنا للأسف عند محطات سحيقة نفرضها قهراً للإجابة على أسئلة الحاضر . وبالطبع لاتسعف قلق الشباب وتمرده فاسلم البعض منهم أنفسهم للتاريخ ونفى الحاضر واقصاؤه بالنفس إنتصاراً للمقدس وهاجر البعض الأخر للحاضر المتوهم لفأسلموا النفس للمحيطات غرقاً وتوهاناً ولعوالم متوهمة تسلخهم من الواقع . فأمر النص يحتاج لرهق ذهني خلاق وجسور وجرئ.

الوعي والنص وعندما نربط النص – المسرح –بالمعرفة والوعي . نجعله نصاً دائم التفسير ودائم البحث عن الإجابة والتي تبدو عصية كلما تطور الوعي وتعقدت مراقي الحياة (فالمسرح يقدم للإنسان الشئ الملح الذي يسعى إليه على الدوام.وهو البحث وراء المحتمل في عالمنا الواقعي . ولا يتحقق المحتمل إلا عندما يتغير عالمنا الوقعي ليصبح عالم الإحتمال . أي رحلة الإنتقال من الواقع للمسرح)(٢٢)

وبعد هيمنة وإضفاء صبغة المقدس بموجب نظرية أرسطو . حتم التطور الطبيعي للمجتمع بروز تيار يتمرد على السائد فكانت هزة " السفسطائيين " العنيفة والمتزامنة مع سطوع نجم ثالث الكتاب العظام " يوروبيدس "فبدأ المسرح ينحو نحو إنسانيته متزلاً من علياء صراع اللألهة والقدر الى تلمس صراع قيم الخير والشر بين الإنسان وأخيه الإنسان . من المقدس الى سلطة القراءة ولعل السفساطئيين أمسكو بخيط بدأه المسرحي " ثيسبيس - وبدأت رحلة طويلة بإشراقاتها وانكساراتها بين المسرح – الوعي والسؤال وقلق التجريب التجريب – الفرجة تاريخ المسرح هو تاريخ التجريب – بسبب بسيط ومعقد في آن... المسرح – هو فعل إبداعي اجتماعي حي. يرتبط وثيقاً بأنفاس الآخر وأشواقه وآلامه. فعجلة المسرح لا تدور إلا بالإلتقاء – بالتواصل الحميم بين الأنا ممثلة في الخشبة. وبين ألبو ممثلة في عين المشاهد والأنا العليا ممثلة فيما يلتقي عليه الطرفان أو يتعارضان.

وبالتالي يصبح المسرح هو فعل دائم التجريب يضع قواعده وأسسه ثم يعتلي عليها ليطورها أو ليحطمها. ويبقى الخلاف حول مصطلح التجريب في أنه تطور منطقي أم تمرد أم تحطيم للسائد.

بدأ التجريب على النص. لكن حتى بداية القرن الماضي على الأقل لم يجرؤ أحد على نفيه أو إلغائه. لكن النص كقيمة مقدسة قد اهتز – تقريباً مع أنتونان آرتو – وتزامن ذلك مع دخول الكهرباء خشبة المسرح . وبدأ بعدها الصراع ما بين المؤلف والمخرج. ما بين النص كمعطى نهائي وبين نص يحتمل فضاءات متعددة وواقدين جدد. وهذا الصراع والجدل المستمر ما بين النص – الكاتب – والمخرج المبدع دفعا آرتو وكريج إلى إنكار أولوية النص.

واستمرت الرحلة حتى إن الدعائم الأساسية الثلاث للنص بدأت تتبدد – النص – المؤلف – المخرج لصالح مسرح الفرجة أو مسرح الصورة – والمحطة الأساسية التي تقف عندها تاريخية التجريب كانت محطة مايرهولد (الروسي) الذي وضع رؤيا مضادة لإستناسلافسكي فالنص ما زال موجوداً. لكنه يرفض العودة للمحاكاة النفسية في الأداء فالتجربة الإستاسنلافسكية في المحاكاة (الواقعية) أو السيكلوجية (حتى الطبيعية) وإزاء اختراق الممثل عبر (أناه) وتجربته الخاصة جليد النص رأى مايرخولد أن الأنا الأدائية غير كافية وحتى الممثل لم يعد كافياً لتحويل مضمون النص – ومن هنا بدأ المسرح يخرج من أبعاده الإنسانية إلى غايات وصور تقنية – وأصبح الإنسان شئ بجانب أشياء فسينوغرافيا العرض ضمت بجانب الممثل وافدين جدد. وصار كل ما يكسر تسطيح الخشبة وامتدادها الأفقي لحساب الرأسي والمجسم هو جزء أساس من المعرض.

فارتحلت الكلمة عبر أرتو ومايرخولد من القداسة للحوار والجدل وصراع البقاء مع قوى أخرى والمحطة التي لا يمكننا تجاوزها أيضاً في الرحلة مع تاريخية التجريب هي محطة برشت الفارقة. وهي أكثر النظريات تماسكاً وشمولاً منذ التراجيديات الإغريقية.كما سبق القول. والبرشتية في مواجهة التراجيدي تقابلها نظرية قادمة من مسرح القسوة من المسرح الفقير وجيروتفسكي (الإخلاص لنوايا الكاتب ليس الهاجس الأساسي في المسرح – فجموع الذين يلعبون النص يكونون الكاتب الجماعي).

ثم استمر التجريب حتى ميلاد تأليف الورشة أو ميلاد النص مع العرض تجربة مسرح الشمس.

إذن ولت النظريات التجريدية الفردية فالنظرية تولد مع العرض وتنتهي معه وتتحرك في عالم مفكك أقرب للبدائية (عالم حطام) في مساحة من المواد الأولية. وأصبح النص فضاءاً مفتوحاً قابلاً للتغيير وأصبحت الآن أهم الملامح التي تصبغ العرض التجريبي العالمي تتمثل في:

تراجع سطوة النظريات – وان استمر دور المخرج ـ وكذلك النص وان تراجع حضور الكتاب – تفتيت النص من قبل المخرجين وتحويله إلى مجرد جمل أو يافطات أو إشارات لمناخات العرض.

استخدام الاحتفاليات والطقوس الشعبية والدينية والفلكلورية والموروثات استخداماً مباشراً.

طغيان الاستعراض (رقص – غناء – أزياء – إضاءة – ماكياج).

هذه بعض ملامح نحاول الاقتراب من مسيرة التجريب في المسرح. لكن التجريب الآن مواجه نفسه بعد تحديات جسام. وان كان التجريب في كثير من ملامحه يمثل في بعض حالاته الهروب من الأسئلة. لكنه يظل أسير كثير من الأسئلة.(٢٥)

الآن المسرح (ولا نقول الدراما) يرتحل إلى الجسد في بداءته الأولى فهل تلك ردة أم حداثة؟!

الآن التجريب يلعب على التوحد تضخيم الأنا فكثير من العروض تغلبت الإضاءة – الإبهار – الديكور على الإنسان (الممثل) العالم الآن يبحث بشدة عن الإنساني. فهل ذلك يمكن تسميته بأن المسرح ملتقى الإنسان الأول يخون نفسه؟.

التجريب في كثير من الحالات خاصة الأوروبية. يبحث عن فكرة الخلاص التي ظهرت في بواكير عصر النهضة والتنوير أوربياً وعربياً. يبحث عن مخالفة السائد (السياسي) غالباً. هل يقدم حلوله أم هدمه؟

التجريب في صيرورته وسيرورته – أشبه بتراكم الحداثيات وجدل العقل والرؤيا والواقع – ولنقل ببعض العنصرية الأكاديمية. هو صراع الزمن الدرامي والزمن الواقعي. وبالتالي تصبح الأسئلة أكثر تعقيداً. هل محاولة بناء يتوبيا جديدة أوأيدلوجيا مغايرة في زمان الكفر بالأيدلوجيا أم تنفس بانس عبر مخزون من الأهات المكبوتة؟.

فالمسرحي الآن مواجه أكثر من غيره للبحث عن مرتكز (يجم) عند مراقيه أنفاسه اللاهثة وأسئلته المصيرية والكونية.

والسؤال الأكثر خطورة هل يلعب التجريب عندنا لصالح الجمال أم الأخلاق؟ لصالح الأيدلوجي أم المبدع الحر؟.

الآن نحن نمر بحالة من الهذيان المفاهيمي بعد المحاولات الغير ناضجة من استزراع المفاهيم والرؤى والأفكار. نحن الآن سادتي على مستوى العقل المسلم – على سبيل المثال – أعني العقل المنتمي بصور أو بأخرى للثقافة الإسلامية – يعاني من مرارة صراع الدين والتدين. الدين بفضائه الرحب. والتدين بمفهومه الانغلاقي.

فليكن التجريب هو الرحلة القاسية. نحو البحث عن الفكر في بكارته الأولى. عندها يقيناً يكن التجريب الأكثر انتماءً إلينا فقط لأن الشمس تجري لمستقر لها.

رحلة التمرد رحلة القراءة في ١٩١٢م تقدمت مسيرة تحمل المشاعل على رأسها تحتفل بعيد ميلاد " استريندبيرج "يرفعون الأعلام الحمراء وينشدون الأغاني الثورية . ففي نهايات القرن ال١٩ قدم أوغست استريندبيرج نفسه على أنه " إبن الخادم" إنتصاراً للمهمشين والفقراء . يدق إسفيناً مؤثراً في نعش الأستقراطية واستعلاء الطبقة المترفة هاتفاً ضد "شوارتز" مخترع البارود و" نوبل" مفجر الديناميت لأن ضحاياهم من أولاد " الخادم " فقط (أنت ياشوارتز طبعة صغيرة منشورة لحساب النبلاء والأمراء وأنت يانوبل . نشرت طبعة شعبية كبيرة تتجدد دائماً في مئات ألوف النسخ)(٢٦)

وكتب خطاباً معنوناً للمفكر نيتشة . النبي الذي سيطيح بأوربا ومملكة المسيحية .وإبسن وبمطرقته الشهيرة ظل ملوحاً بها يهدد الجميع(٢٧) فكل الثورات السابقة باءت بالفشل لأنها لم تكن ثورات شاملة حتى «الطوفان» الذي هو أشد الثورات راديكالية في جميع العصور. كان من وجهة نظر إبسن قاصراً لأنه ترك بعض الأحياء على فلك نوح وكان له جودي يرسو عليه. فإبسن وبسعادة بالغة يريد أن ينسف ذلك الفلك ويدمر ذلك المرسى. الزمان عنده مدان والمكان مشارك. فالمنادون بالتغيير الجزئي هم يمارسون العقم .. ويفلقون الجرح على صديده «فتغيير بيادق الشطرنج خطة عقيمة. إكتسح الرقعة أكن معك)(٢٨). لكن يا إبسن الآخرون ماذنبهم؟! لعل روح سارتر قفلت راجعة لتستقر في دواخل الرجل. «إن إدراك الذات هو أسمى القيم وإذا تعارض ذلك مع الصالح العام فليذهب الصالح العام إلى الجحيم». إبسن يريد نسف الكل .. الكل أعداء المجتمع. الكنيسة وحتى الأسرة. كلهم مشاركون في صنع السائد إذاً الكل متهم والمتهم لابد له من عقاب. ومع ذلك لا يمكن محاسبته محاسبة الثائر العدمي والملتزم بثورته فهو ليس بـ«جيفارا» زمانه. ولا مارتن لوثر عصره. ولم يقل يوماً أنه مفكراً شهيداً لفكره. لكنه من وجهة نظر خاصة. كانت تنوء جوانحه بثقل قلق الفنان إزاء نفسه والناس. فإذا عزلنا إبسن عن محيط الدراما المائع لأدخلناه وأنفسنا في ورطة حقيقية ومحاكمة جائرة. فثورته غير ومعول التغيير عنده تلغه الغرابة. ينشد الغاية مدثرة بالتراضي. الحرية مسنودة بالضرورة. الشيخوخة إزاء الشباب. الواجب محاط ببهجة الحياة. الحقيقة يحاصرها الوهم. الواقع يقيد المثل العليا. العمل .. الحب. التحرر مع الآثم. الرحمة والقسوة .. وهكذا. فالحياة عند إبسن بمثابة معركة مع الجن الداخلي. وأن يستمر الإنسان في المسك بتلابيب الدراما معناه أن يعرض نفسه عارية ليوم الحساب. إذ أنفق سنوات طوال من عمره الدرامي يكافح الجن في قلبه وعقله متمرداً على القوة البشرية والإلهية التي تكبل حرية الفرد. مستمرءاً التمرد على الزمان والمكان والعقل حتى توصل إلى «لا سلام إلا مع الموت». إبسن ظل متمرداً حتى في شفافيته الجريئة. الكل يقول له أكتب لكن لا يكتب تجاربه بل رؤيته وهنا مربط الفرس. فظل ثائراً ناقماً. يمارس هوايته في هز المسلمات وزلزلتها محطماً لقيود المجتمع التي تحول دون التحرر وتفعيل العقل والوعي والإنفتاح. فالدراما المسرحية عنده يجب أن تقترب من اليومي من الحياة بكل تعقيداتها ومنعرجاتها. فإبسن إتخذه الدارس نموذجاً لأخلاقية التمرد والخروج على السائد ليصبح المسرح عنواناً للرفض ولافتةً أصيلة للحرية.

واستمر فعل المسرح يحرض على التغيير وكان شكسبير – أكون أو لا أكون وجاء بريشت " هل يستطيع الإنسان ليسوق المسرح من تمحور الذات الى فضاء أسئلة الإنسان وقراءته للوجود .

محاولات للقراءة محاولات مستديمة هي فكلما تنفرج ستارة وراءها تجريب وقراءة فالمسرح كما سبق القول متحول يسابق جمهور دائم القراءة فاكتمال " الإستيطيقي " كما تذهب يمنى العيد لايكتمل إلا بتلاحم المسرح وقراءته – جمهوره –(٢٩) فبدءاً من ثيسبيس ومروراً باستانسلافسكي وماير هولد وبيسكاتور وريناهارت وكريج – وايبيا وجروتفسكي البولندي رموز في رحلة المسرح قدموا قراءة مغايرة لرحلة المسرح وجمهوره ولعل بيتر بروك الإنجليزي كأنه أراد تعويض بلاده رحلة الثبات الطويلة (فاخترق الصحراء الكبرى من الجزائر منتهياً بالشاطئ الآخر في توغو – داهودي . ماراً بالنيجروموالي ونيجيريا. في محاولة أن يقدم مسرحاً متفرداً يتميز بالتقشف والبساطة والقدرة على الإستحواذ . على جمهور لم يعتد على مشاهدة المسرح من قبل. مسرحاً يتحلل من معظم تقاليد المسرح الأوربي ومواضعاته المتعارف عليها . ولا يحتفظ إلا بجوهر فكرة المسرح ذاتهافي هيكلها العظمي العاري من الزخارف وأدوات الإبهار والإبهام الفضفاضة) (٣٠) فخرج من تلك الرحلة وعبر ثلاثين عاماً بالمساحة الفارغة كتابه جبير السيرة وبمسرحه الفقير .

ويمضي التجريب في تبديد البنية الساندة للنص من شكل وعنوان وفكرة بحثاً عن غير المألوف . ومسرحية غرانيية حتى في عنوانها " إضطهاد واغتيال جان بول مارا صادا كما قدمته مصحة شارنتون العقلية تحت إشراف الماركيز دي صاد " عنوان يبعث على الرتابة ومصادرة حق متن النص فيما يقوله وهتف بمسرحيته نحن أو الولايات المتحدة في قراءة لواقع يعيد نفسه أو لعلها نبوءة الفنان .

فارتبط المسرح بالتمرد (على المؤسسة الرسمية المسيطرة في واقع ثقافي وآيدلوجي ما .تمرد على مستوى المعنى والمبنى . وتمرد أوائل الستينيات تمرد على السائد والمنطق الرسمي ومشبوب بالغضب والثورةوفقدان الوازع والهدف. وجيل السبعينيات من القرن الماضي جاء للثورة ونشدان التغيير) (٣١).

فزمن مابعد الحروب الكونية هو زمن الكفر بالمسلمات والتشكك في المنطق والعقلنة والنظر بغضب لكل التاريخ (٣٢).

الزمن والفعل المسرحي

المقصود بالزمن هنا ليس الفلسفة ولا المفهوم . ولكن علاقة الزمن بالقيمة وتأثير ذلك في الفعل المسرحي . ونقصد به وتيرة الفعل والحركة في إتجاه قضية مقصودة وهنا قضية المسرح بالطبع . فأي فعل إبداعي يتأسس على الزمن . فالزمن القيمي ليس لحظات وحقباً وقروناً فحسب ولكن ثقل التجربة ودلالاتها ورمزيتها.

فالزمن عند ابن خلدون مثلاً له علاقة بالجغرافيا وبالتالي صبغته على المكان . فمثل ما للزمن شروطه وإملاءاته فللمكان أيضاً سلطته . فإن أحوال الأمم وعوائدهم ونحلهم لاتدوم على وتيرة واحدة ومنهاج مستقر . إنما هو اختلاف على الأيام والأزمنة . وانتقال من حال الى حال . وكما يكون ذلك في الأشخاص والأوقات والأمصار . فكذلك في الآفاق والأقطار والأزمنة والدول (٣٣)

وربط ماكس فيبر الحداثة بوتيرة التطور . فالعصرنة عنده كانت عملية بطيئة وطويلة لانها تطلبت عقلنة السلوك .

وقد تأثر الزمن الغربي منذ عصر النهضة بعملية " الفصل بين الأزمنة كالفصل بين الديانة وزمن العلم . والسلوك والموطنة وقد قسم وليم جيمس تعدد الذات الغربية الحديثة الى أربعة ذوات – الذات المادية وتحوى جسم الإنسان وأدواته وحليته والذات الإجتماعية وهي علاقة الفرد بالجماعة والروحية للتأمل والتفكير والذات المحضة وهي إحساس الفرد بتميزه وهويته وكل زمن لاتدخل في حقل الأخر (٣٤).

ولعل هذا التفكك بين الأزمنة أنتج مجموعة من المدارس والفلسفات التي تشكك في قدرة الإنسان والدعوة للتمرد والإنفلات من عبثية ووجودية وخسوف الإنسان وموت النص وهكذا .

وللزمن معادلات معقدة منذ أفلاطون الذي يعتبر الزمن صورة حركية من الخلود في أزليته . وأرسطو منظر المسرح الأول لايفصله عن التغيير فالإحساس بالزمن يرتبط عنده بالإحساس بالتغيير .

والزمن في الفكر الأمريكي المعاصر زمن يلعب على الحاضر وربطه بالمستقبل ويصبح الزمن الماضي عاطلاً ومبهماً فهو يفتقر دوماً لإرتباطه بمخزون ثقافي وتاريخي .

فجيمس فيلسوف البراغماتية الأمريكية يرى الزمن أنه " الآن " وماسواه لاتأثير له ولا سلطة . الآن وغداً وفي حال وفي حال إستمرارية (٣٥)

وهذا الرأي له تأثيراته الفارقة على الفنون والمسرح فنفيه للتاريخ وقيمه هو نفي للتراث والحضارة ويجعل من هرولة الفنانين والمفكرين في العالم العربي والإسلامي تجاه التاريخ والتراث يستنطقونه عند الهزيمة والإنكسار ليكون مسعفياً مجرد أوهام عند جيمس.

وهذا الرأي البراغماتي على عكس مايمضي عليه الفلاسفة في المشرق وبالذات فلاسفة الفكر الإسلامي المعاصر فإبن نبي مثلاًاعتبر أن الزمن ركن أصيل في بناء الالحضارة وشروطها " الإنسان – الأرض – الزمن(٣٦)

والحضارة عنده إما فاعلة وتعتني بصناعة التاريخ واما ساكنة والزمن فيها ثابتاً عندما تعيش الحضارة على أطراف التاريخ . وهذا الرأي يحتاج لقراءة معاصرة ومتأنية فتيار عريض يحاول الآن إسترجاع الزمن ومحاولة فرضة وماسواه أزمان باطلة .

الزمن في المعتقد ونقصد به الزمن الدين الإسلامي لأن الدراسة معنية بالأساس ومرتبطة بموقع جل متلقيه مسلمين . وهنا ارتبط الزمن بالقيمة فالصلاة كتاب موقوت والزمن لها إرتباط وثيق بالحال الخشوع والقربى وكذلك رمضان والحج ليست بمظاهر عارضة ترتبط بزمن عارض ومواقيت محددة ولكنها ترتبط بالقيمة فالزمن دوماً مرتبط بالكيفية وقد اقسم الله سبحانه وتعالى بالزمن في آيات عدة – العصر – والصبح – والليل والضحى والنهار . فالزمن دورات ترتبط بالمشهد والصورة الموحية والموجبة للتأمل والتدبر ففاية المشهد هي أن يورث ويسوق للتدبر والتأمل . فتلك مسألة في غاية الأهمية فالزمن يصبغ سلطته على المشهد { حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ (٢٤) } (سورة يونس ٢٤) ومآلات الإنسان أزمنة لها جبروتها وقولها { اللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَهُوَ الْعَلِيمُ الْقَدِيرُ } (سورة الروم ٥٤)

فالزمن الأساس مرتبط بتسخير الأكوان والأرضين لفعل الإحسان والإتقان والإنسان هو محور الوجود وهنا على عكس ماتمضي مدارس مسرحية عبثية ومحبطة .فالإنسان دوماً معنى بالإعمار { وَسَخَّرَ لَكُمُ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ دَائِبَيْنِ وَسَخَّرَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ (٣٣) } (سورة إبراهيم ٣٣) وحركة الزمن دائبة ومستمرة في سيرورة وصيرورة يمضي الإنسان في فلاحها منسجماً مع حراك الكون كلّ يمضي لغاياته { وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ (٣٩) لَا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ (٤٠) } (سورة يس ٣٩ - ٤٠)

وسورة الفاتحة أم القرآن تربط الفضيلة بزمن المشي اليها { اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ (٦) } (سورة الفاتحة ٦) فالهداية الى سواء السراط ترتبط بالكيفية والزمن والإستقامة هندسياً هي أقرب النقاط الى المبتغى.

وبالتالى يصبح الزمن القيمي هو المرجعية الأساس التى يجب أن يبنى عليها الفعل . وبالتالى لايجب مساءلة الزمن بل يجب السيطرة عليه وتسخيره وصناعة المشهد والفعل الوصول وهو الذي يجب أن يسود .

والآن عالمنا العربي يمضى نحو شرخ خطير وهو شراء زمن التكنلوجيا والإرتهان له وذلك على حساب كسب ذلك الزمن بما سماه مالك بن نبي " تكديس منتجات الحضارة (٣٧).

فالتفكك الذى ساد على حساب الفعل بما يشبه الزمن البنيوي فصار زمن الفرد باستعباد الزمن الدرامي له مسحوب على الزمن الإجتماعي والقيمي " والزمن الدرامى نعنى به عالم الصورة – المشهد المصنوع بدقة عبر ميديا مهيمنة"فزمن الدراما زمن مفروض قاهر – باهر وزمن القيمة مشروخ متهالك ومتجهم وقاس وباهت وهلامي فاصبحت الهجرة قهراً لا طوعاً الى الزمن الدرامي على مستوى الخيال وفتورث الإحباط المميت أو الى الهجرة المادية فتورث الفرق فى متاهات المحيطات وأيضاً التشبه بذلك الزمن على مستوى المكان بمدن الفجاءة " وتعبيد المكان وتزيينه على حساب بناء الإنسان وسويته والأخطر فى ذلك الشرخ هو اللجوء كردة فعل قاسية للزمن الثابت اجتراره وفرضه بقوة القتل والذبح ولكل من يشكك فى جدواه واستخدام أساليب الزمن الدرامي فى الابهار ودقة التصوير ورمزيتها " مشاهد الذبح الداعشية على سبيل المثال " فيتحايث الزمنين بصورة معقدة فترتحل الدراما – المسرح – وتعود الى الواقع – زمن ماقبل ثيسبيس- ويرتحل الواقع الى الدراما – المسرح – فتهتاج لحظات عبثية قاهرة وطاغية فى اهتزاز للمسلمات عنيف وتشابك واختلاط فى الأزمنة مزلزل . فكأن الزمن " الهليوودى "وهو من يصبغ الحاضر بواقع متوهم يجب علينا قسراً أن نمتثل له شئنا أم أبينا .

فالزمن الإجتماعى – القيمي – يبنى افراده بالحسنى وتراكم الخبرات والتجارب علاقة الأب بإبنه وبالقيم والعادات والتقاليد والأعراف . لكنه للأسف توقف وتكلس وأصبح النص فيه مقدساً فوق المساءلة والقراءة والنقد والزمن الدرامى يبنى الأفراد على الإستلاب والفجاءة والمباغتة وتحطيم الذات وهزيمة المسلمات وقلت شهية الفعل الحقيقي والكفر به وبقوانينه المنضبطة المبنية على الأخلاق والفضيلة ومعايير الجمال والرقي وأصبغ الزمن الدرامي شروط نهضته بثراء الفجاءة ومدن الفجاءة والإختلاس وضعف الولاية على المال العام بل تحليله .

كان لابد للمسرح أن يرتقى لتلك المعادلة الصعبة أن يغادر حقوله التقليدية السائدة أن يطور صورته ومشهديته.أن يفك " تربيع " يديه فى أنتظار الآخر ليخطط له . لابد لمفكريه دون غيرة أن يستمسكوا بزمام المبادرة وأن يليخوا رحالهم فى حقول جمالية وقيمية يخططون لها هم أن تكون لهم مبادراتهم الجريئة والمتمردة بحصف القراءة وعمقها فى مساءلة الواقع والفقه والتأويل .

فالمسرح الآن عليه وبما ذكرنا يخاطب متلقى يعيش أوضاعاً بالغة التعقيد والتشظى على مستوى المسلمات والواقع والحلم والأشواق والآمال . واقع مشوب ومحاصر بالفساد والدم والإقصاء والإحباط وضياع الحلم واليأس من جدوى التغيير فالشوارع أمامه تحتشد بصور وكلمات (الشهداء) والحال أسوأ والحنين الى الماضى يتعاظم . حتى الحلم يمضى عليه على أسنمة الوهم فلا أرضاً قطع ولا ظهر أبقى . وزمن القيمة أنزوى وتكلس وأعتلى المنابر عاطلي الفكر والموهبة يهبون الناس القسوة والإقصاء وكأن الحق عزل وجل خلق عبيده من أجل عذابهم .فالمتلقى – الجمهور – إذاً محاصر بالإحباط من كل جانب (٣٨)

وبالتالى نهاية المسرح بانتهاء التضاد وعندها يتوقف زمنه وتلك الورطة الفكرية القاصمة التى مضى اليها الفكر الإشتراكى .

أفق الإجابة أصبح زمن المسرح مرتبطاً بزمن الحياة وتغيراتها ومآلاتها ودائماً يبحث مفكريه عن منقذ وعن منقذ فجودو عند صمويل بيكت لم يأت بعد وصرخة هارولد بينتر وأعتزاله المسرح قبيل وفاته " ليس ثمة مايكتب " لم تجدى نفعاً .

وبالتالي أصبح زمن المسرح مرتبطاً بزمن الحياة وتغيراتها ومآلاتها ودائماً يبحث مفكريه عن منقذ وعن منقذ .فجودو عند صمويل بيكت لم يأت بعد . والمسرح حتى قبيل زمن الصورة الماثل كان يقدم لجمهور متسق نوعاً ما وإن كانت المحاولات مستديمة للبحث عن أراض بكر وأفعال كذلك . ولكنه الآن يحتاج لخطاب جديد كلياً وفي إعادة البحث عن " فضيلة " غارية وغائبة وغير واضحة المعالم .

أهم المراجع التي استفادت منها الدراسة

القران الكريم.

١/ يمنى العيد . الراوي :الموقع و الشكل. مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت لبنان . ١٩٨٦م . ص١٥"

٢/د محمود عباس عبد الواحد . قراءة النص وجماليات التلقي. دار الفكر العربي القاهرة . ١٩٩٦م ص٤٨.

٣/ د. محمد عابد الجابري. مدخل إلي القرآن الكريم. مركز دراسات الوحدة العربية. طبعة ٣. ٢٠١٠. ص١٦٨.

٤/ رواه الترمذي وصححه الألباني

٥/ أندريه جالك دشين . استيعاب النصوص وتأليفها . ترجمة هيثم لمع. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت لبنان ١٩٩١م ص.٦٥

٦/ يستخدم الدارس مصطلح الدراما ليعني مصطلح المسرح ففي البدء كانت الدراما تعني المسرح إذلم تعرف أنماط الدراما الأخرى ولم يحصل الإشتباك الماثل الان بين مصطلحي مسرح/ دراما.

٧/عزى عبد الرحمن .من الفلكلور إلى دراما العرض الواحد. مجلة المستقبل العربيالعدد٢٩٠.مركز دراسات الوحدة العربية – لبنان ص ١٩.

٨/سمير سرحان مبادئ علم الدراما. سلسلة مكتبة المسرح١٤. مركز الشارقة للابداع الفكري . بدون. ص.٢٩

٩/أرسطو طاليس .فن الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق أبراهيم حمادة.مكتبة الأنجلو . القاهرة ص١٥

١٠/ د نهاد صليحة . المسرح بين الفن والفكر . الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٨٦م .ص.١١

١١/د محمد حمدي إبراهيم.نظرية الدراما الإغريقية . الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان مصر ١٩٩٤م .ص .٣٣

١٢/ فن الشعر مرجع سابق ص.١٧

١٣/ د . وائل خليل . في منطق النقد القواعدي . دراسة بمجلة العلوم الإنسانية . جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا . السودان . عدد نوفمبر ٢٠١٤م سعي كتاب الدراما ١٤/الإغريقية في عهدها الزاهر بالثلاثة العظام وهم سوفكليس واستخيليوس وبوربيدس والذي عرف عنه أنه نزل بالدراما من السماء إلى الأرض.

١٥/ لقد أرتبط مفهوم السفسطة بالحركة السوفسطائية وهي حركة فكرية واجتماعية نشأت وترعرعت في اليونان القديمة خلال القرن الخامس قبل الميلاد ورفعت شعار "الإنسان مقياس كل شيء" ودافعت عن نسبية الحقيقة وارتباطها بالظروف المتغيرة. فانتهت إلي التأكيد على أهمية اللجوء للحيل الخطابية والألاعيب القولية لتحقيق المصالح الشخصية.راجع السفسطائية في ويكيبيديا الموسوعة الحرة HTTP://AR.WIKIPEDIA.ORG

١٦/ هو الشاعر والمسرحي الاغريقي والذي أوجد الممثل لأول مرة مقابل المغني والراقص واحدث كذلك تطور كبير في مجال العرض المسرحي واشتهر بعبريته الجوالة .راجع د أحمد عثمان .الشعر الاغريقي تراثا انسانيا وعالميا خالدا.سلسلة عالم المعرفة الكويت.رقم ١٧٧الصفحات من ١٨٥-١٩٢

١٧/ عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة .طبعة رشيد بيروت ١٩٤٧م ص ص ١٩- ١١٨.

١٨/ روجيه جارودي . فكر هيجل . دار الحقيقة . بيروت ط٢ .١٩٨٣م .ص ص ٧-٢١.

١٩/أنظر حسن حنفي مقدمة في علم الإستغراب . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان . ط٨. ١٩٩٢م / ص.٥٠-٥١.

٢٠/يمنى العيد مرجع سابق ص.٢٤

٢١/ د نهاد صليحة . المسرح بين الفن والفكر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٦ ص

٢٢ راجع نظرية أرسطو للدراما مرجع سابق.

٢٣/ أنظر د نهاد صليحة . المدارس المسرحية . الهيئة المصرية العامة للكتاب .١٩٩٤م الرمزية ص ص ٧

٢٤/ محمد أحمد المحجوب. موت الدنيا.عدة طبعات آخرها منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية. ٢٠٠٥. طبعة خاصة. ص ٥٨.

٢٥/ د اليسع حسن أحمد . ورقة بندوة التجريب و المجتمع – المسرح القومى السودانى الخرطوم ٢٧ مارس ٢٠١٠م. ٢٦/رايموند وليامز – طرائق الحداثة ترجمة فاروق عبد القادر سلسلة عالم المعرفة الكويت عدد ٢٤٩ ص٨٨

٢٦/ د اليسع حسن أحمد أبسن النرويجى متمرداً أم ثائراً .منشورات مهرجان المسرح التجريبي . القاهرة الدورة ١٧ ٢٠٠٥م.

٢٧/ ميوريل براد بروك – إبسن النرويجي – ترجمة فؤاد كامل – مكتبة مصر.ص٥٧

٢٨/ انظر الراوى والموقع-مرجع سابق ص ١٩،٢٩

٢٩/ د. صبرى حافظ . التجريب والمسرح .دراسات ومشاهدات فى المسرح الإنجليزي المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٤ ص ١١

٣٠/ نفسه .ص.٢٠

٣١/ لعل ذلك التيار بدأ بصرخة المسرحى الأنجليزى جون أوزبورن ومسرحيته أنظر خلفك فى غضب – الدارس.

٣٢/ عزى عبد الرحمن .الفكر الإجتماعي والظاهرة الإتصالية المعاصرة.الجزائر . دار الأمة١٩٩٥م ص٢٢.

٣٣/ نفسه ص ٣٤.

DURATION WILLIAM JAMES; SERIES. ADVANCED COURSE; NEW YORK ALFRED A KNOPF.1922

٣٣/مالك بن نبي شروط النهضة . ترجمة عمر كامل مسقاوي وعبد الصبور شاهين . بيروت. دار الفكر ١٩٧٩م ص ٤٣)

٣٤/ عزى عبد الرحمن . الزمن الإعلامى والزمن الإجتماعي .مجلة المستقبل العربي نوفمبر ٢٠٠٥م العدد ٣٢ ص٦٩.

٣٥/ تلتقى فكرة الدارس مع المفكر حسن أنظر حنفي مقدمة فى علم الإستغراب . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان . ط٨. ١٩٩٢م / ص ٥٠-٥١.